الصورة الفنية في قصيدة الذبيح الصاعد
لمفدي زكريا

الأستاذة: حنان بومالي
قسم اللغة والأدب العربي
معهد الآداب واللغات
المركز الجامعي– ميلة

الملخص:

يكتسب الشعر هويته وخصوصيته من خلال وسائل فنية متعددة أهمها اثنتان لا يعتبر أي كلام شعرا من دون توافرهما معا: الإيقاع والصورة، فالكلام الذي يعتمد التقرير والمباشرة مع توافر الموسيقى فيه ليس إلا نظما، والذي يعتمد التصوير الشعري الخيالي دون الموسيقى ليس إلا نثرا فنيا فالإيقاع والصورة الفنية يجريان سويا في دائرة الشعر، إلا أن الصورة لها وقعا خاصا لدى المتلقي؛ لأنها تحرر اللغة من العلاقات العقلية التقليدية التي تربط بين مفرداتها، وتولد علاقات جديدة من شأنها أن تحقق الدهشة وتنطلق إلى آفاق أوسع، فتكسب بذلك معاني جديدة لا تتوفر للمفردات المجردة التي تتكون الصورة منها، ولعل هذا ما يمنح للشاعر قيمته حين يستخدم مفردات متداولة بين الناس، ولكنه يكون منها ما لم يستطع غيره فعله، كما هو الحال مع مفدي زكريا الذي رسم في سجنياته بريشة الفنان المتمرس صورا تنم عن ثقافة وافرة ومخزون فكري غني وتكوين علمي رصين.

إن الصورة الشعرية حديثة النشأة جديدة المفهوم في النقد الحديث وقد أكثر النقاد الغربيون والعرب الحديث حولها، وساقوا التعريفات المتشابهة طورا والمتعارضة طورا آخر، وقد اتفقت في سياقها العام على أن الصورة ليست تشبيها وما ينبغي لها، وإنما هي شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين، كما أنها ليست فكرة بمعنى المفهوم الإيديولوجي المعين.

ولم يكـن النقاد العرب القدامى يصطنعون هذا المفهوم في معالجتهـم للخطاب

الشعري، وإنما كانوا يصطنعون الذوق والانطباع حينا والأدوات البلاغية التقليدية القائمة على الاستعارة والمجاز العقلي والكناية والتشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام حينا آخر، والحق أن الصورة الأدبية قديمة في الخطاب العربي، وإنما النقاد هم الذين فاتهم أن يعالجوها، وما كان لهم ليأتوا ذلك والصورة مصطلح من مصطلحات النقد الحديث.[1]

لقد أكد شعراء الحداثة خلال تجريبهم أن الشكل الشعري ليس الوزن والقافية فقط ويتجسد ذلك في محاولاتهم لإبداع شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة، وأن تلك الحركة تتولد عن الصورة الشعرية ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع، فارتقت الصورة عندهم من كونها عنصرا إضافيا تزينييا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي.[2] ومن خلال تعامل النقد الأدبي مع نتاجهم تبين ذلك، لقد التفت النقاد المحدثون إلى أهمية الصورة الفنية في النص الإبداعي، وتباروا في ميادين بحثها فدرسوا جذورها ووظائفها وأنماطها وكل ما يتعلق بطبيعتها مفردين لها كتبا وبحوثا وفقرات، وربما تطرقوا إليها من خلال الأسلوب الشعري ومفرداته.

أما منطلقاتهم فمتعددة بتعدد قناعاتهم، فانطلق بعضهم من ثقافته التراثية مقرا بما أنجزه العقل العربي لجلاء فنها، وانطلق الآخر من ثقافته الأجنبية ملمحا إلى أثر الأجانب في نظرة العرب للصورة وثمة من نظر إليها فنا واقعا فتلمس طبيعته دون أن يشغل نفسه بأمر نسبها، في حين انصرف آخرون إلى ترجمة ما رأوه مهما في مباحث الصورة الفنية.[3] وكانت الحصيلة عشرات الكتب والدراسات التي يزيد عددها عن حاجة البحث وطاقاته، نتج عنها تعاريف مختلفة للصورة الفنية فهي« تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[4] لأن عالم الأفكار غير واقعي بطبيعته يحاول أن يصبح طبيعيا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها وعن طريقها.

وظل الأمر كذلك حتى جاءت المدرسة الرومانسية، فغيرت المفاهيـــــم وفسرت الصورة انطلاقا من نظرة الخيال والعواطف واعتبرتها وسيلة لسبر أغوار التجربة الشعرية، فأصبحت تعني« أثر الشاعر المطلق الذي يصف المرئيات وصفا يجعل القارئ ما يدري أن يقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجـــي نفسه، لا أنه يقرأ قطعة لشاعر.»[5] وعلى هذا

فإن الصورة إبداع ذهني لأنها تعتمد أساسا على مخيلة الشاعر شريطة ألا تنشز عن خط الشعور عنده مهما يكن الموضوع الذي يتناوله بعيدا عن ذاته، وألا تنفر عن الحالة النفسية التي يعيشها في قصيدته الشعرية.

ارتبطت الصورة بهذا الكيان فأصبحت قيمة في ذاتها لا زينة ولا زخرفا أو أداة تعبيرية مجردة، وتحولت إلى قوة توحد ما بين الأشياء وتمنحها تسمية قيمية جديدة وهي إذ تتيح الوحدة مع العلم تتيح امتلاكه والامتزاج به، فالصورة من هذه الناحية الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر عنها الأشياء فتكون مفاجأة ودهشة، تكون رؤيا أو تغييرا في نظام التعبير عن الأشياء.[6]

ونتيجة لهذا لم يضع الناقد الحديث الشاعر أمام تقويم نقدي يرى في صوره طرائق صياغية بارعة، يلجأ إليها وسيطا للزينة وإثارة الدهشة العارضة، وأصبح النظر النقدي إلى الصورة بوصفها كيانا فنيا في ذاته وخارج ذاته.

مهما اختلف النقاد والأدباء في تعريف الصورة فإنها تشكل إبداعية العمل الشعري الحديث، وعملا فنيا يشير إلى عظمة الخيال المبدع الذي يبعثها من الذاكرة وإلى العاطفة السائدة التي تلونها، ولم يعد الشاعر الحديث ينقل الصورة المباشرة كما هي في الخارج ولم يعد ينسخ الواقع، بل اهتم بالصورة المعنوية كالصورة الذهنية حتى أصبحت ميزة رئيسية يعتمد عليها في تفريق ما هو شعر وما ليس بشعر.

ولم تعد الصورة تتشكل من علم البيان والبديع فقط بل أصبحت تحتوي على بعث الفوارق والمتناقضات، والصياغات الجديدة التي تحتوي على اشتقاقات جديدة وعلامات ورموز وشفرات وسيمياء وموسيقى وعاطفة وغيرها.[7]

وإذا كان الشعر الجزائري الحديث فرعا من أصل، وامتدادا للحركة الشعرية الحديثة في الوطن العربي، فإن مفدي زكريا الذي نعتبره في هذه الدراسة نموذجا حيا للمثقف الحقيقي الذي جمع بين صفات الشاعر ذي الباع الطويل في شتى فنون المعرفة، والمناضل السياسي المحنك ذي المبادئ الثابتة؛ يعد من أبرز الشعراء الجزائريين المحدثين الذين اتضحت المعالم الجمالية للصورة الشعرية في قصائده وبخاصة قصائد السجن.

مما لا شك فيه أن بيئة الشاعـــر وطبيعة تكوينه التربوي والديني لها دخل كبير

وتأثير مباشر في تكوين لغته وصورته الشعرية، لأن البيئة لا تؤثر في الموقف أو الرؤية وحدهما بل تتجاوزهما إلى التأثير في الصياغة الشعرية إلى حد كبير، وما من شك أيضا في أن الثقافة التي تلقاها الشاعر في الجزائر وتونس قد حددت منذ البداية المجال الذي كان يستمد منه زكريا ثقافته الشعرية.

كما ساعدت النهضة الإحيائية التي كانت دائبة الحركة في المغرب العربي في العشرينات والثلاثينات على توجيه الشاعر إلى هذه المنابع الثقافية الأصيلة المتمثلة في التراث العربي الأصيل بمصادره الفنية المعروفة ليستمد منه مادته الشعرية ويشكل صوره الفنية إلى جانب تسرب الإنتاج الإحيائي الوارد من المشرق العربي.[8]

لقد جسد مفدي هذه الثقافة الواسعة في قصائده التي أقرت بامتلاكه موهبة التصوير وتوظيف المجاز والرموز، غير أنه لا يفعل ذلك دائما في سجنياته، ويمكن الاقتصار على قصيدة" الذبيح الصاعد" ولا سيما ما جاء في مطلعها، أين رسم أجمل الصور وأقواها ووظف رموزا تراثية تملك طاقة إشعاعية كبرى بكثير من التكثيف.

فالصورة الجزئية الواحدة تأخذ بتلابيب الأخرى في تناغم وانسجام ودون فجوة وانقطاع، يربط بينهما خط شعوري واحد، مما جعل الشاعر في شعرخليلي يحقق أدق مفاهيم النقد الحديث وفلسفة الصورة الحديثة، في قطعة فنية تبعث على التأثر والتعاطف مع المضطهدين السياسيين الوطنيين، وعلى الإخلاد إلى المتعة الفنية في آن واحد.[9] فيقول:

قام يختال كالمسـيح وئيـــدا   يتهادى نشوان يتلو النشيـــدا
باسم الثغر كالملائـــك أو كالـــط   ـفل يستقبل الصباح الجديـــدا
شامخا أنفه جلالا وتيـــهـا   رافعا رأسه يناجي الخلـــودا
رافلا في خلاخل، زغــردت تـــمــ   ـلأ من لحنها الفضاء البـــعيدا
حالما كالكليم، كلمـــه المـــجـــ   ـد، فشد الحبال يبغي الصعــودا
وتسامى كالروح، في ليلة القـــد   ـرسلاما، يشع في الكون عــيدا
وامتطى مذبح البــطولة مـــعـــ   ـراجا، ووافى السماء يرجو المزيدا.[10]

هكذا يصبح الليل هذا الزمن السرمدي، يحيا في كل المواقف وتحيا فيه كل المواقف، ليل يسدل ستائره على المؤمنيـــن بعقيدة واحدة عقيدة لا تتبدل ولا تتغير، تدفـــع

الليل بحثا عن إشراقة دائمة، وما" زبانا" إلا واحد من هؤلاء المؤمنين.

رسمت له الصورة منظرا وتابعته في سيره حتى بلغ المقصلة، تابعته وهو يختال كالمسيح وعلى شفتيه تمتمة النشيد، لأنه يعرف جيدا نهاية رحلة حياته ومطمئن إلى مصيره وما يلقى فى سبيله من العنت والعذاب، وهو مستهين بكل ذلك في سبيل رسالته، وإن من حوله ممن حاول صلبه وقتله لا يفقه من ذلك شيئا، وعلى ثغره ترتسم ابتسامة الملاك أو الطفل وهو يستقبل الصباح الجديد.[11]

إنه شامخ الأنف جلالا وتيها، لأنه يدرك جيدا قيمة موته وحقارة جلاديه، ويرفع رأسه نحو السماء ليناجي فيها الخلود الذي ينتظره ليضمه إليه بعد لحظات، وإن الأغلال في رجليه ليست حديدا يصدر صوتا تنفر منه الآذان، بل هي خلاخل أطلقت زغاريد ملأت ألحانها هذا الفضاء المتجهم.

ويبدو حالما كالكليم الذي يتلقى صوت الله، فينقله ذلك الصوت إلى عوالم من التفكير والإغراق تذهله عما حوله، كيف لا وقد كلمه المجد من السماء غير أنه لم يكتف بالمكالمة، وإنما طفق يشد الحبال– حبال المقصلة– استعجالا منه للصعود إلى المجد ومعانقته وإنه في صعوده ذلك يشبه الملاك جبريل– عليه السلام– وهو يرجع إلى السماء في ليلة القدر بعد أن نشر في الأرض السلام، وأشاع في الكون فرحا وابتهاجا.[12]

راح مفذي يجمع هذا الزمن التقني الموضوعي ليكون دائرة كبرى تتواصل فيها كل الدوائر الأخرى، دوائر الفداء والابتلاء لأكرم الناس ممن حملوا تاريخ أممهم أو حملوا رسالات السماء أو براءة الحياة وفطرة الانتماء بكل صفائها ونقائها وروحانياتها وسماحة المثل العليا، لأنه كان في محراب الإيمان، وكان التاريخ مرآة يقتبس منها ما يشاء من الصور التي كانت في هذا الزمن الكوني أو حدثت فيه.

ولأن زبانا كان يعانق حياة أخرى، وكان أقرب ما يكون بين الكاف والنون، فكان ذلك الهمس وكانت تلك السكينة، وكان الحلم الهادئ الواصل بين السماء والأرض، ولأن الرجل كان بين يدي خالقه، كانت صور الإنسان المظلوم المقهور تحت أيدي جلاديه أقوى من هذا الجلاد الملثم الخائف، صور جعلت مفدي إنساني الرؤيا، رسالي المبدأ فكان كل شيء يعلو ولا يتسافل، لأن الحق يعلو ولا يعلى عليه:[13]

اشنقوني، فلست أخشـــــى حبـــــالا واصلبوني فلست أخشى حـــــديدا

وامتثل سافـــــــــرا محياك جـــــــــلا ـــدي، ولا تلتثـــــم، فلست حقودا
واقض يا موت في ما أنت قـــــــاض أنا راض، إن عاش شعبي سعيـــدا
أنا إن مت، فالجـــزائر تحيـــــــــــا حـــرة، مستقـــلة، لن تبيـــــدا.[14]

هكذا صور مفدي" أحمد زبانا" وهو يتقدم نحو المقصلة حتى انتهى إليها يتمثل الحق الذي يخرج من ظلمات السجن، وصورة الفجر الذي يتنفس كل ليل، لأن الشدائد محك الرجال، وهذه الصورة الكبيرة تركيبية لصور جزئية عديدة تآزرت لتكون صورة واحدة متناسقة الظلال، موحية الألفاظ لم تقتصر على رسم الملامح فحسب، وإنما امتلكت إشعاعا أضاء جوانب الصورة وعمق أبعادها الكثيرة.

فالتشبيه بالمسيح مثلا يرمز من الجانب الخارجي إلى عملية الاضطهاد ومحاولة الصلب بكل ما فيها من وحشية وقسوة، ومن الجانب الداخلي يرمز إلى اللامبالاة، بل والسعادة التي تغمر قلب الشهيد، لأن المسيح عندما اضطهد وسير به نحو الصلب، كان يسير سيرة الآمن المطمئن، ولم تكن ترتسم على وجهه إلا علامات الغبطة والرضا.

وهكذا" أحمد زبانا" فهو الآخر لا يرعبه الموت الذي يراه منتصبا أمامه على بعد خطوات، بل إنه فخور بتلك النهاية سعيد بذلك المصير، لأنه يعرف قداسة مبدئه الذي يموت في سبيله، فالموت عنده« يقظة وابتداء لبعث جديد يتسم بالصلابة، فهو يدخله ويتفاعل معه بوصفه تشكيلا لذات ترفض الاستسلام والخنوع والاعتراف بالهزيمة والرضا بالتشظي والانكسار بل إن الموت تطهير وخلاص يعتمد على المواجهة لا الانسحاب.»[15]

واللفظ" قام" يوحي بمعنى التجلد والمبادرة إلى الموت، فلم يؤخذ المحكوم عليه أخذا ولم يحمل إلى المقصلة حملا، بل قام إليها من تلقاء نفسه؛ تحمله إليها قدماه، كما أن استقبال الصباح الجديد يوحي بأبعاد أخرى في الصورة، فالصباح لا يكون إلا بعد الليل، ثم إن عملية الاستقبال تكون عادة عند الشعور بأهمية الشيء المستقبل.

أو قد تكون هروبا من شيء يسبق ذلك الشيء المستقبل وهو الليل هنا، ذلك الليل الذي أصبح يرمز للفداء والتحرر، لأن ليلة أول نوفمبر فرضت نفسها فكان كل ما يوحي بالليل دليلا على النهار، وكان الليل هو المركز وقطب الرحى للأحداث التي تتوالى.[16]

وعبارة" خلاخـــل زغردت" تشير إلى إيحاء عميـــق المغزى، وهـــو أن" زبانا"

شخص حكم عليه بالإعدام وهو يسير نحو الموت ثم القبر بعد ذلك، بل هو عروس تسير في حفل زفافها نحو بيتها الجديد، وفي وجدانها تتراقص الأماني العذاب، ومن خلاخلها ترتفع ألحان تملأ الفضاء بزغاريدها.

مما يثير الدهشة والاستغراب إشراق وجه الصورة وإشعاعه بالمرح والحبور، وكأنها لا تتحدث عن رجل يتقدم إلى المقصلة لتزهق روحه بعد لحظات، وإنما عن إنسان يعيش لحظات كلها سعادة وهدوء، بل تيه ونشوة، وأقل ما يقال في هذه الصورة أن مفدي لم يكن بعيدا عن الواقع، بل مشدودا إليه موغلا في أعماقه، وإن إشراق الصورة هو نتيجة لإشراقة نفسه، وما خلعه عليها من نشوة وانطلاق كان يعيشه الشاعر فعلا وبكل مشاعره.

وحالته النفسية هي حالة الرضا والغبطة بتحقيق مكسب عظيم وشعوره كان شعور الزهو والخيلاء، شعور من يشتم رائحة الانتصار تحملها النسائم من أجواء بعيدة جدا فالشاعر يشتم الانتصار ولا يتلمسه، لأن هذا الانتصار لا يكمن في الواقعة المأساوية المعيشة(إعدام أحمد زبانا) بقدر ما يكمن في النتائج البعيدة لتلك المأساة.[17]

لكن هذا لا ينفي عدم تأثر مفدي بإعدام زميله ورفيقه في السجن بل كان متأثرا أبلغ التأثر، ولكن تأثره كان من نوع خاص لا يرافق دائما قضايا الموت وحوادث الإعدام، بل هو شعور نحو من قضى نحبه في سبيل مبدأ مقدس هو" تحرير الوطن"، إنه ألم يتسامى حتى ينقلب إلى غبطة ورضى، وهذا ما قدمه في القصيدة قائلا ومؤكدا أن الثورة في الجزائر لم تندلع إلا بعد أن أثبتت الحلول السياسية والوسائل السلمية فشلها في تحقيق الاستقلال ومنح الشعب أمنه واستقراره:

يا فرنسا كفى خـــــــــــداعا فإنا	يا فرنسا لقد مللنا الوعـــــــــودا.
صرخ الشعب منذرا فتـــــــــــصا	ممت، وأبديت جفوة وصـــــدودا.
سكت الناطقون وانطلق الرشـــــــا	ش، وأبديت جفوه وصـــــــدودا.
نحن ثرنا، فلات حين رجــــــوع	أو ننال استقـــلالنا المنشــــــــــودا.[18]

ما دامت الوسائل السلمية غير مجدية جدوى" الرشاش الناطق" وما دامت الثورة المسلحة لا تتم إلا بضحايا تقدمها ثمنا لتحقيق هدفها، وتقديم الضحايا سيكون ضرورة لا مفرمنها لإنجاح الثورة وتحقيق الاستقلال، ويصبح الاستشهاد في سبيل الثورة شيئا يبهـــج

النفس ويثلج الصدر، إذ أن كل ضحية خطوة نحو الأمام في تحقيق النصر« والموت في سبيل الحرية للجزائر أمر تفرضه ضرورة الموقف أيضا، لأنها لن تتحرر إلا بذلك، وهي المسؤولية التي تقود الشاعر إلى مثل هذا الموقف»[19] فلا غرابة إذن أن يودع زبانا المعدوم بالزغاريد والهتاف وألا تذرف عليه الدموع إلا ما كان منها للفرح والوداع.

قد تجمع في الصورة الشعرية عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد.[20] وهذه حقيقة يقرها النقاد في طبيعة الصورة ويمكن ملاحظتها في صور مفدي إذ تبتعد أطرافها كثيرا، لكن تلك المسافات الشاسعة بين أطرافها لا تبقى كما هي، بل إن الشعور يلغيها، ويجعل من الأطراف المتباعدة شيئا واحدا فالخيلاء والنشوة والابتسام هي أبعد ما تكون من إنسان يسير نحو نهاية أجله إلى المقصلة وزغردة الخلاخل في قدمي العروس أو الحسناء بعيدة جدا عن صرصرة الأغلال في رجلي محكوم عليه بالإعدام، وهو في طريقه إليه...

ولعل هذه الأطراف متناقضة في منطق التفكير العادي، لكنه لا يوجد تناقض بينها في منطق شعور الشاعر، الذي تشكلت الصور على أساسه والصورة لا تخضع في علاقاتها للتفكير المنطقي، وإنما لمنطق الشعور وللدافع النفسي، فإذا كانت البسمة والتيه والنشوة من دلائل السعادة والحبور فلم لا تبدو على محيا الشهيد واضحة، أليس هو سعيد بمصيره، فرح بقيامه بواجبه؟ وإذا كان للعروس خلاخل تزغرد لها وهي تستقبل حياتها الجديدة التي طالما تمنتها، فلماذا لا تكون الأغلال في رجلي الشهيد خلاخل تزغرد له؟ أليس هو الآخر يستقبل حياة جديدة طالما تمناها وسعى إليها؟.[21]

ويعتمد كثير من الشعراء ولا سيما المحدثون منهم أدوات فنية مختلفة في التعبير عن تجاربهم منها الرمز لأن« استخدامه في السياق الشعري يضفي عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية.»[22] ولأنه أيضا يشبه الصورة في وظيفته إذ يعبر عن التجارب والشعور بطريقة فنية تعتمد الإيحاء وإلقاء الظلال.

وعلى الرغم من أنه ليس شائعا شيوع الصورة ولا بالغا أهميتها وضرورتها في الشعر، إلا« أنه كثيرا ما تتحول الصور إلى رموز وإن ما يحدث بتكرار ملح هو أن ما يسمى في أعمال الكاتب الأولى" خصائص" ينقلب إلى رموز في أعماله المتأخرة.»[23]

وعندما تتلاشى الحدود الفاصلة بين الرموز والصورة، يصبح الرمز أحد أوجه الصورة الشعرية المكثفة أو المكررة، وفي شعر مفدي جانب من هذا، استقى أكثرها من القرآن وبعضا من التاريخ العربي وأقل من ذلك من التراث الشعبي، ونجح في توظيفها نجاحا فنيا يتفق والتجربة الشعورية التي يعالجها في هذه القصيدة.

فبعض الصور ورد عنده في شكل صور بلاغية بسيطة(تشبيه أو استعارة) وبعضها الآخر في شكل صور فنية مركبة، فمن الأولى استخدمه للتشبيه في قوله في مطلع القصيدة:

قام يختال كالمسيح وئيـــــــــــــدا يتهادى نشوان يتلو النشيــــــدا.[24]

وظف شخصية المسيح– عليه السلام– ليرمز بها إلى ما يتمتع به أول شهيد بسجن بربروس من ثبات على المبدأ واستهانة بالألم وبالموت في سبيل القضية التي يؤمن بها، ومن تضحية بلغت به إلى أن يقدم نفسه فداء لوطنه، واستدعى شخصية المسيح باللقب" المسيح" وليس بالاسم" عيسى" لأن« اللقب يمثل إشارة توصيف وتعيين في الوقت نفسه حيث يمكن الاعتماد على هذا المرتكز الدلالي، بوصفه خطوة أولى للتفرقة بين أسماء الأعلام.»[25] كما قد يكون اللقب أكثر شهرة وذيوعا من الاسم المباشر، الذي يكاد يكون مجهولا أو شبه مجهول للقارئ المتوسط، ومفدي زكريا لا يوجه خطابه إلى النخبة المثقفة فقط وإنما للشعب الجزائري عامة، ومن الرموز التي تعتمد صورا فنية غير بلاغية ما وظفه في قوله:

زعموا قتله وما صلبـــــــوه ليس في الخالدين عيسى الوحيـــــــدا.
لفه جبريل تحت جناحـــــيـــ ــه إلى المنتـــهى رضيا شهيـــــدا.[26]

يتحدث الشاعر عن" زبانا" الذي ذكره في مطلع القصيدة باستخدام رمز المسيح نفسه لكنه ليس لتكرار المعنى السابق، وإنما للإيحاء بمعنى آخر في نضال ذلك الشهيد وموته وهو معنى الخلود، فمعروف عن المسيح– كما ورد في القرآن الكريم– أن أعداءه ومضطهديه حاولوا قتله وصلبه، وأشاعوا أنهم فعلوا ذلك ولكنه مجرد اشتباه، والواقع أن العناية الإلهية أنقذته من أيديهم ورفعته إلى السماء حيث لا يزال خالدا، والمسيح ليس وحده خالدا في السماء، بل إن" زبانا" خالد أيضا لم يمسسه سوء، فقد لفه جبريل تحت جناحيه وطار به إلى جنة الخلد لينعم بالحياة الآخرة فيها.[27]

لم يعتمد مفدي الرمز لاخفاء المكبوت، لأن ثورته علنية تأبى إلا أن تعتمد القوة وترفض كل ما دون ذلك من المناهج والسبل ولا خوفا كما يفعل بعض الكتاب الذين يخشون السلطة الحاكمة، وإنما ليبرز الموقف أكثر فيكون أشد استلفاتا للنظر وأقدر على التأثير في النفوس وإيقاظها ومن ثم كان الغرض من الرمز غرضيين، غرض جمالي هو تحاشي المباشرة في التعبير، وغرض ثوري هو استنهاض الهمم لخدمة الثورة.[28]

وإذا كانت مصادر الرموز التراثية متعددة منها: الأساطير التي لا يزال الأدب اليوناني منبعا خصيبا لها، ومنها المأثور الشعبي الذي تمتزج فيه الأسطورة بحقائق التاريخ ومنها الكتب السماوية كالقرآن والإنجيل... ومنها التاريخ الذي يزخر بنماذج حية من شخصيات وأحداث علقت بذاكرة الزمن لما تحمله من معان ودلالات.

فإن مفدي لا يستق رموزه إلا من مصدرين إثنين، أولهما القرآن الكريم الذي يعد المنبع الأساسي لأكثر رموزه المبثوثة في سجنياته وقد استقاها بمدلولاتها ومفاهيمها التي وردت بها في القرآن، دون تغيير وبكثير من ألفاظها أيضا، ومنها ما تقدم من شخصية المسيح عيسى- عليه السلام- التي وظفها في غير موضع، واستحضر منها دلالات مختلفة فهي لاستيحاء القوة الخارقة، ووسيلته في ذلك عدم الاقتصار على الجوانب التي يتهافت عليها الشعراء عامة، والتطرق إلى جوانب أخرى في شخصيته لاستيحائها وتفجير دلالات أخرى منها.

فوظف كثيرا من الرموز التراثية الدينية غير الشائعة على ألسنة الشعراء في ذلك الوقت، وإن كانت شائعة ومعروفة في المجال الديني وماثلة في وجدان الشعب العربي المسلم، مثل شخصيات كل من سليمان وموسى- عليهما السلام- فيستحضر رمز موسى- عليه السلام- في قوله:

حالما، كالكليم، كلمة المـــجـــ ـــد، فشـــد الحبـــال يبغي الصـــعودا [29]

كما استحضر شخص الرسول الكريم- صلى الله عليه وسلم- في القصيدة نفسها قائلا:

وامتطـــى مذبح البطولة معـــ ـــراجا ووافى السماء يرجو المزيـــدا.[30]

بمعنى أنه لم يكن يميل كثيرا إلى توظيف الرموز الشائعة، بل كان ينوعها ويوظف بخاصة التي لم تشتهر عند الشعراء من أبناء جيله، يمنحها قوة تعبيرية بما يخلع عليها من دلالات وايحاءات تقويها وتبرزها بشكل أكثر جلاء ووضوح، هذا من جهة ومن

جهة أخرى أدرك مفدي بوعيه وتعامله مع الأسلوب القرآني أن« اللغة القرآنية غنية بالصور الموحية فالصورة القرآنية ملازمة للتعبير القرآني وهي من أبرز عناصر الجمال فيه.»[31]

ويأتي التراث العربي الإسلامي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم في استيحاء الرموز، فهو الشاعر الذي قرأ التراث قراءة واعية وعاش الثورة ممارسا لها، فعذب وسجن وذاق مرارة الاضطهاد ومارس النشاط في الأحزاب التي تقدمت الثورة المسلحة، وهو بعد ذلك« شاعر نشأ وتربى وترعرع في الجزائر التي لا تسكت عن الحق ولو وضعت الشمس في يمينها والقمر في يسارها، بل لا تعرف إلا التضحيات الجسام من أجل إعلاء كلمة الحق ورفع لواء الحرية.»[32]

من هذه الرموز التراثية الطريفة، توظيفه أعلام التاريخ الإسلامي مثل شخصية صلاح الدين الأيوبي كمادة تصويرية حين أقر بأنه مهما طال ليل العذاب لابد أن يأتي هلال صلاح الدين ليسفر عن وجه الصبح:

سوف لا يعدم الهلال صلاح الـــد ين، فاستصرخي الصليب الحقـــودا.[33]

إن أغلب الرموز عند مفدي في قصيدة" الذبيح الصاعد" إن لم نقل جلها استقاها من القرآن الكريم، وبعضها من التراث العربي الإسلامي، وهو في توظيفه إياها لا يقتصر على المشهور منها فحسب، بل كثيرا ما يعمد إلى الرموز غير الشائعة، فيجعلها تحقق صفة الرمز الكامنة في الايحاء المستمر، وبالنسبة للمشهور منها يحرص على التجديد فيها – رمز مسيح مثلا– بالتركيز على جوانب مهملة منها ويفجر من تلك الجوانب طاقات تعبيرية موحية في الأغلب الأعم.

وهكذا يتبين من خلال المقاطع التي حللت من قصيدة" الذبيح الصاعد" أن مفدي قليلا ما يقدم صورا مفردة في موضوع ما، فهي في الغالب عبارة عن صور عديدة جزئية (صورة المسيح، صورة الطفل، صورة الكليم....) تتآزر لتشكل صورة كلية كبيرة، وتتكاثف فيما بينها لتشكل بتلاحمها صورة للشهيد في موته، ثم« يعود الشاعر بعد هذه المقاطع المذكورة إلى التقرير لتظهر الصور بين الحين والآخر كظلال متباعدة وسط بيداء شاسعة فهي لا تشكل واحة متشابكة الظلال، لكنها تريح من حر الهجير من آونة إلى أخرى، شأن الصور المتناثرة في القصيدة التي تلطف الجو وتخفف من عنت المباشرة والتقرير.»[34]

أضف إلى هذا فالصورة الشعرية في سجنيات مفدي غابة كثيفة من الرموز المشحونة بدلالات سياقية مبتكرة يصعب فكها والتواصل معها خارج منطقها هذا المنطق الذي يصدر عن الذات كرؤية تجريدية، وعن الواقع الخيالي الذي يجمع ما لا يجتمع، وقرن ما لا يقترن وفق« كيمياء اللغة» التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة وتخرج الاستعارات البعيدة في تداعي باطني يؤلف في النهاية استعارة كلية أو قصيدة كاملة، وتغيب العلاقات المنطقية في الصورة الحديثة، لتحل محلها العلاقات اللامنطقية اللاواقعية على نحو جديد، يجعل من الصورة كشفا للمجهول واستبطانا للما ورائي واختراقا للعادة، وبعدا عن الألفة السائدة.[35]

ونستطيع أن نحكم في الأخير وبناء على ما سبق، أن الصورة الفنية عند مفدي تقوم بوظيفتها المعنوية والنفسية معا، وبشكل متواز فهي تعبر عن المعاني المتجددة، وفي الوقت نفسه تعبر عن نفسيته وشعوره إزاء ما يتطرق إليه من أحداث وقضايا، ثم إنها تتماسك حول محور شعوري واحد متطور، فتنتظم القصيدة كلها بعيدا عن التنافر والنشاز، وإن لأثر السجن وظروفه ووطأة معايشة التجربة بشكل حاد وفي وسط مغلق وعزلة قاسية تأثيره القوي في إبداع تلك الصور الحية.

الإحالات والهوامش:

1- ينظر عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري" دراسة تشريحية لقصيدة- أشجان يمانية-" ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، ص 49.

2- محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر" بيانها ومظاهرها"، ط1، الشركة العالمية للكتاب: بيروت، 1996، ص 97.

3- عبد الإله الصائغ: الصورة الفنية معيارا نقديا، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1987، ص 124.

4- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1980، ص 127.

5- زكي مبارك: الموازنة بين الشعراء، ط2، منشورات المكتبة العصرية: بيروت، 1981، ص 57.

6- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي

العربي: بيروت، 1992، ص 38.

7- عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الشمال: لبنان، 1986، ص 362- 363.

8- محمد ناصر: مفدي زكريا، ط2، جمعية التراث: غرداية، ص 106.

9- يحي الشيخ صالح: أدب السجون والمنافي في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي (1830- 1962م)، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر: معهد اللغة والأدب العربي، 1993، ص 258.

10- مفدي زكريا: اللهب المقدس" الذبيح الصاعد"، ط3، وحدة الرغاية: الجزائر، 2000، ص 9- 10.

11- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفذي زكريا، ط1، دار البعث: قسنطينة، 1987، ص 320.

12- المرجع نفسه، ص 321.

13- محمد زغينة: تأملات في سجنيات مفدي زكريا، مجلة الحياة، 2000، ع6، ص 231- 232.

14- مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص 10- 11.

15- عبد الناصر هلال: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، ط1، مركز الحضارة العربية: القاهرة، 2005، ص 36.

16- محمد زغينة: تأملات في سجنيات مفذي زكريا، ص 231.

17- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفذي زكريا، ص 323- 324.

18- مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص 17.

19- سالم المعوش: شعر السجون في الأدب الحديث والمعاصر، ط1، دار النهضة العربية: بيروت، 2003، ص 370.

20- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب: القاهرة، ص 108.

21- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عن مفذي زكريا، ص 329.

22- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 201.

23- محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث" السياب ونازك والبياتى"، ط1، دار الكتب الجديدة المتحدة: بيروت، 2003، ص 52.

24- مفذي زكريا: اللهب المقدس، ص 9.
25- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري" دراسة في توظيف الشخصيات التراثية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر، 1998، ص 28- 29.
26- مفذي زكريا: اللهب المقدس، ص 11.
27- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفذي زكريا، ص 337- 338.
28- أحمد رحماني: لغة القوة في شعر مفدي زكريا، مجلة الضاد، دار الشهاب للطباعة والنشر، 1984، ع 10، 11، ص 23.
29- مفذي زكريا: اللهب المقدس، ص 10.
30- المصدر نفسه، 10.
31- محمد ناصر: مفذي زكريا، ص 110.
32- أحمد رحماني: لغة القوة في شعر مفدي زكريا، ص 26.
33- مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص 18.
34- يحي الشيخ صالح: أدب السجون والمنافي في الجزائر، ص 257.
35- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار العلم للملايين: بيروت، 1979، ص 258.